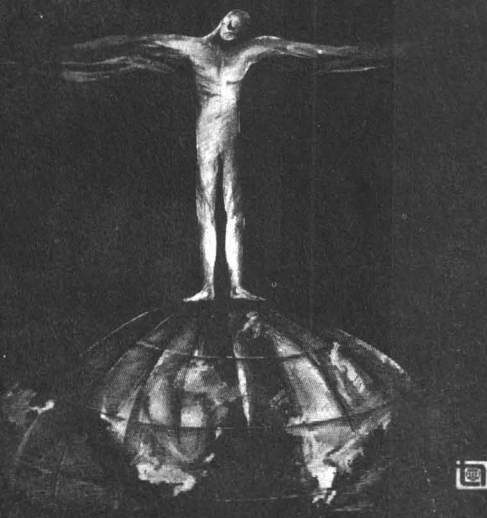


SCENA LUMII



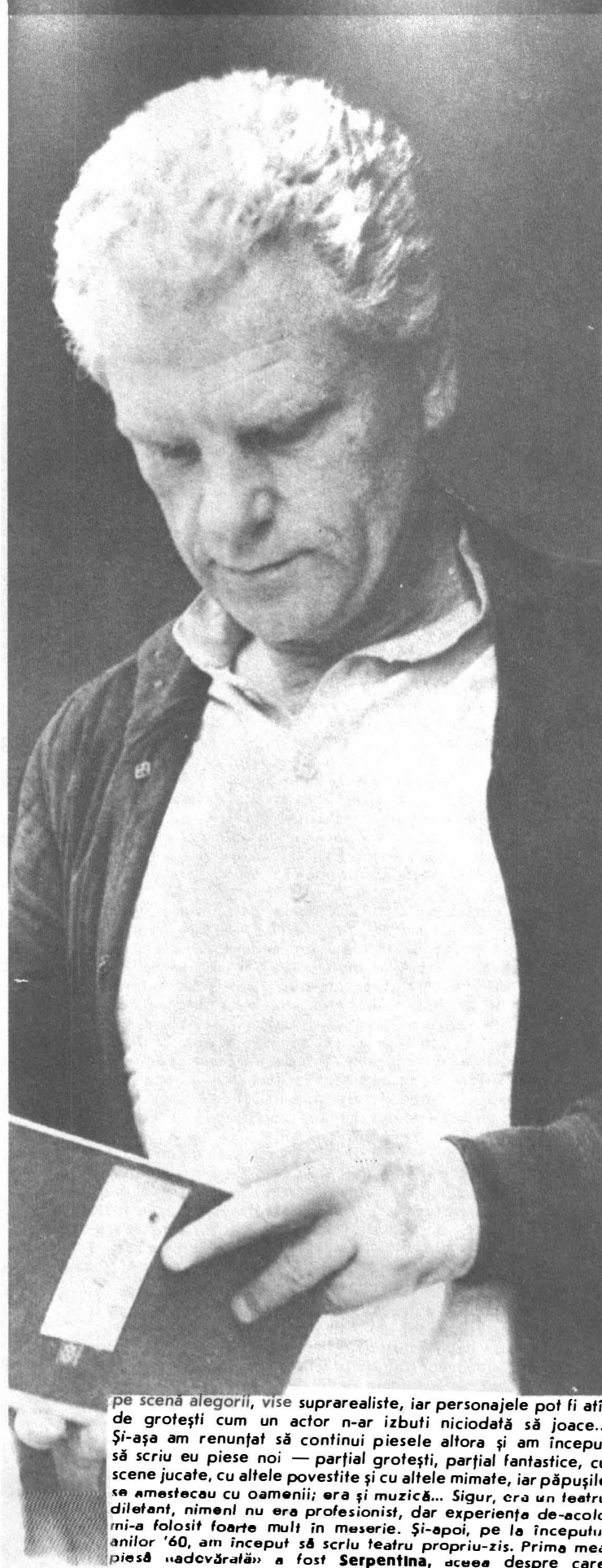
TANKRED DORST:

«Aș vrea să fiu bun, perfect,
și nu sînt...»

Tankred Dorst — un nume care începuse să capete pentru mine o rezonanță puțin stranie, magică aproape, așa cum, ne-a spus dramaturgul la un moment dat, pentru el însuși au o aură magică nume precum Toller, sau Merlin, sau Pirandello... Și iată-mă, deodată, stînd de vorbă chiar cu Tankred Dorst în carne și oase — un bărbat înalt, cu părul argintiu și cîrlionțat, cu ochi albaștri, serioși chiar și atunci cînd rîde și privind, parcă mereu cu un pic de neliniște, mai mult peste ochelari decît prin ei. Arată surprinzător de tînăr pentru cei 67 de ani neîmpliniți (s-a născut la 19 decembrie 1925 într-un sat din Turingia) și este de o simplitate și de o modestie ce contrastă violent imaginea noastră despre «occidentalul celebru». Ascultă cu atenție, concentrat, întrebările și explicațiile, răspunde prompt și binevoitor, explică, la rîndul lui, pe larg, cu dorința vădită de a te face să înțelegi exact totul. (Pentru detalii apelează la soția și colaboratoarea lui, Ursula Ehler — vioaie, spontană, deschisă.) Discuția se desfășoară firesc, fără crispări sau suspiciuni de o parte sau de cealaltă. Și fără complexe («Teatrul occidental pare adesea mai bun decît e datorită posibilităților sale tehnice, care presupun și posibilități financiare» explică Dorst). În interviul acordat în exclusivitate revistei «Teatrul azi» am încercat să aflu cîte ceva atît despre dramaturgul, cît și despre omul Tankred Dorst.

■ Care au fost întîmplările din viața dumneavoastră ce v-au influențat cel mai mult felul de a scrie teatrul?

■ Privind în urmă și gîndindu-mă la ceea ce a putut într-adevăr influența felul în care scriu, cred că una dintre cele mai importante experiențe din viața mea a fost închisoarea. Eram foarte tînăr cînd am ajuns acolo, aveam doar 18 ani... Un puști... Am fost mai întîii în război și pe urmă... Am stat patru săptămîni pe front și trei ani la închisoare, ca prizonier de război. Mai întîii în Statele Unite și apoi în Anglia. A fost ca un fel de școală — oh, n-aș zice că era prea plăcut, dar a fost în schimb foarte important pentru mine. Cînd ești atît de tînăr, resimți foarte puternic tot ceea ce se întîmplă în jurul tău, iar faptul de a trăi tot timpul împreună cu alții — acolo nu poți fi singur niciodată — te face, te obligă chiar să cunoști fel de fel de oameni, de la profesor universitar pînă la spărgător. Cred că pentru viața mea și, indirect, pentru scrisul meu asta a fost o perioadă esențială... Apoi m-am întors acasă, mi-am dat bacalaureatul și am intrat la Universitate (studii germanistice și istoria artelor, iar mai tîrziu, ocazional, și teatrologia — n.n.). Pe-atunci, pe la mijlocul anilor '50, la München, am început să lucrez în teatrul de păpuși. Așa s-a petrecut prima mea întîlnire cu teatrul... Fiindcă, nu știu de ce, dintotdeauna am vrut să scriu teatru — prima piesă am scris-o cînd aveam vreo 12 ani. Familia mea nu avea nici un fel de legătură cu teatrul, asta era ceva cu totul neobișnuit pentru ei — așa că am luat din raft cîteva cărți, autori clasici pe care orice german îi are în bibliotecă: Grabbe, Grillparzer... Aceștia au lăsat foarte multe fragmente, piese neterminate, și eu m-am apucat să le scriu mai departe... Pe la vreo 14—15 ani, visam să am o cămăruță într-un teatru — la Coburg, de pildă, acolo era un teatru de provincie, primul pe care l-am văzut — să stau acolo și să termin toate piesele clasice care rămăseseră neterminate. Asta era visul vieții mele — bineînțeles că n-am reușit să-l realizez! (Rîde vesel, dar cu aceeași urmă de tristețe în ochi.) Prima întîlnire serioasă cu teatrul a avut loc la acea trupă de marionetiști — era un teatru studentesc, adică pentru studenți și făcut de studenți. Mai există și acum, îmi mai joacă uneori piesele... Acolo am învățat într-adevăr să scriu dialoguri, să construiesc personajele prin dialog. Dar ceea ce mi s-a părut cel mai interesant — am scris și o cărțuție despre asta, pe cînd eram student — a fost că păpușe, neavînd un suflet al ei, o «viață interioară», pretinde un anumit tip de dramaturgie: nu poți juca teatru psihologic cu păpuși, dar poți aduce



pe scenă alegorii, vise suprarealiste, iar personajele pot fi afit de grotești cum un actor n-ar izbuti niciodată să joace... Și-așa am renunțat să continui piesele altora și am început să scriu eu piese noi — parțial grotești, parțial fantastice, cu scene jucate, cu altele povestite și cu altele mimate, iar păpușile se amestecau cu oamenii; era și muzică... Sigur, era un teatru diletant, nimeni nu era profesionist, dar experiența de-acolo mi-a folosit foarte mult în meserie. Și-apoi, pe la începutul anilor '60, am început să scriu teatru propriu-zis. Prima mea piesă «adevărată» a fost *Serpentina*, aceea despre care

mi-ați spus că se joacă și în România. [Î] spusesem, într-adevăr, că *Naționalul* din Iași a montat această piesă și se mira-se, coplărește bucuros. Iar spalma mea subită că făcusem o gafă... Internațional-financiară furnizându-i informația fusese imediat calmată: «O, nu, nu-i nici o problemă cu banii, nu-mi trebuia! Îmi pare bine, fiindcă în Germania n-a prea fost jucată.») Tot grotescă, fiindcă venea imediat după piesele pe care le scrisesem pentru păpuși. A avut mult succes și asta m-a făcut să prind curaj și să scriu o altă piesă. Deși eram cam speriat!

■ Speriat! De ce!

■ Pentru că atunci când mi s-a montat prima piesă, regizorul m-a invitat la repetiții — era la Mannheim, un teatru cu tradiție, juca Schiller... — și am trecut printr-un atelier unde niște muncitori construiau o scară imensă. Parcă era o scară de foaier de teatru, dar clădirea avea scări, așa că l-am întrebat pe regizor pentru ce mai fac scara aceea. «Cum?, a zis el, pentru piesa dumneavoastră!». Și mi-am amintit că, într-adevăr, eu scrisesem acolo că femeia, eroina din piesă, coboară o scară... Și dintr-o dată m-am simțit îngrozit la gândul că o scară de oameni serioși, tehnicieni, timplari, muncesc ore întregi ca să construiască o scară ce n-avea nici un alt rost afară de acela de a fi coborită de femeia despre care scrisesem eu. Mi-am dat seama dintr-o dată că teatrul e un loc unde totul devine foarte real și serios. Și asta m-a înspăimântat teribil. Deși faptul în sine era și puțin comic.

■ Mi s-a părut, tocmai, că în piesele dumneavoastră — atâtea câte cunosc eu — există un amestec cludat de tragic și de comic, sau, poate, de pesimism și de optimism. De unde provine acest amestec, este expresia propriului dumneavoastră caracter, sau este mai degrabă rezultatul unei reflecții intelectuale asupra vieții!

■ Cred că viața însăși este așa; aproape toate evenimentele din viața omului sînt în același timp tragice și comice. Eu, unul, nici n-aș putea trăi dacă, din cînd în cînd măcar, n-aș privi viața cu un pic de umor. Asta este însă o atitudine foarte puțin germană... Nu-mi vine în minte nici un autor german la care, ca la Sean O'Casey, de pildă, să fie foarte evident acest amestec de pesimism și optimism. Dar mai este ceva. E vorba despre felul în care îți reprezinți viața, viața așa cum ar trebui ea să fie — ceea ce este și o chestiune morală, care îi preocupă pe toți oamenii. Sau ar trebui să-i preocupe. În fine, pe mine mă interesează foarte mult diferența — conflictul chiar — care intervine inevitabil între această reprezentare abstractă și viața concretă, sau între imaginea ideală a omului și felul în care trăiesc și se comportă oamenii în realitate. (Rămîne cîteva clipe gînditor, apoi, brusc:) De fapt, e vorba de mine însumi; adevăratul conflict nu are loc între mine și ceilalți; este conflictul meu cu mine. Aș vrea să fiu bun, perfect, și nu sînt. Or, asta e totodată tragic și comic. Și este, în fond, soarta oricărei utopii, personale sau sociale. Fundamental, sînt un pesimist.

■ Ca urmare a propriei experiențe de viață sau a observării oamenilor!

■ Vedeți, prin '68 am scris o piesă, *Toller*, despre un mare scriitor care intră în politică și este distrus de ea. Îmi puneam atunci problema dacă socialismul poate reuși să treacă din utopie în realitate sau nu. Concluzia era negativă. Recitind piesa, peste mai mulți ani, mi-am dat seama că, odată cu trecerea timpului și cu mersul lumii, problema politică, în sens restrîns, era depășită și că ea devenise o problemă generală, a lumii, a civilizației umane. Și atunci am scris *Merlin*, care este povestea unui eșec mai amplu, al civilizației, nu al unei idei sociale sau politice anume. Asta explică pesimismul meu; în plus, faptul că trăiesc într-un loc unde s-au petrecut lucruri groaznice...

■ În legătură cu politica... Am observat, în aceste cîteva zile, din discuțiile cu dumneavoastră, că nu pareți prea interesat de politică, în orice caz nu în felul în care ne-am obișnuit noi să privim politica și să-l vedem privind-o, neori, și pe cel care ne vizitează: cine e cutare!, e bun! e rău! ș.a.m.d.

■ (Rîde, cu veselie curată acum:) Un lucru asemănător mi s-a spus, dar sub formă de reproș, chiar în legătură cu *Toller*, atunci, în '68 — că am folosit un subiect politic pentru o piesă ne-politică și că revoluția de pe scenă — știți, în piesă e vorba despre revoluția din 1918, din Germania — împiedică

revoluția de pe stradă întrucât, punând în discuție ideea prin teatru, o transformă în obiect de consum! **[Din nou serios:]** De fapt, totul este ce se înțelege prin politică. Eu cred că politică este tot ceea ce privește relațiile dintre oameni. Iată, într-o cameră sînt patru oameni, și unul stă la fe-reastră, altul trebuie să curețe soba, altul se plimbă; unul face un lucru pe care vrea să-l facă, celălalt face un lucru pe care n-ar vrea să-l facă — asta e politică! În sensul ăsta politica mă interesează foarte mult. La fel, evenimentele care s-au petrecut în ultimii ani — nu e vorba anume despre România, sau despre R.D.G., sau despre Golf — și care, cred eu, au transformat politica într-o problemă a întregii omeniri: problema ecologică sau problema prăbușirii utopiei comuniste, care e, în ultimă instanță, tot o problemă economică, și tot a întregii omeniri. În orice caz, nu prea-mi plac piesele de teatru în care politica e folosită pentru a se spune: eu sînt cel bun, voi sînteți cei răi. Și nici piesele în care actualitatea este preluată brut ori în care se țin predici, care de fapt se rezumă tot la «noi sîntem bunii, voi sînteți răii». Cred că binele și răul sînt mult mai complicate. A pune etichete e simplu, dar nu mi se pare sănătos.

■ Nu chiar în aceeași ordine de idei: ce părere aveți despre critica de teatru!

■ Mi-e greu să vă răspund pentru că, din cîte am observat, între critica teatrală care se face aici sau în fosta R.D.G., în general în «Est», și aceea din Germania, din «Vest», este o mare diferență. Acolo, relația cu critica e oarecum dificilă, pentru că acolo criticii pot ucide un autor sau, dimpotrivă, îl pot crea. Ceea ce nu mi se pare corect. Pe de altă parte, nu cred că e bine să nu existe critică teatrală, cum se întîmplă, de pildă, în Australia — am constatat asta cînd am fost acolo, la un festival unde mi s-a jucat o piesă. Nu poate exista un teatru serios fără o critică serioasă, care să reflecteze asupra lui. Cred însă că nu trebuie să fie o critică de tip pedagogic, care să dea lecții. Mie, ca spectator, mi-ar dispăcea să fiu luat drept prost și să fiu «învățat» ce e bun și ce nu e bun. Multă greutate are critica TV, dar, în Germania cel puțin, este foarte proastă, foarte superficială. Oricum însă, bună sau rea, critica e un lucru fără de care teatrul nu poate trăi. **[Convorbirea trebuie, din păcate, să se încheie aici. Cum nu mai știu să opresc reportofonul, împrumutat de la un prieten, i-l întind, reflex, d-lul Dorst, care se ferește ca de un șarpe: «Nu mă pricep să umblu cu lucruri de-astea!». Și începem amîndoi să rîdem...]**

■ ALICE GEORGESCU

DANIELE SALLENAVE — ÎNCERCĂRILE ARTEI

Dintr-un anumit punct de vedere, toate întrebările pe care le ridică teatrul se reduc la aceasta: ce se poate spune despre felul textului, despre rolul textului, despre locul, despre interpretarea textului pe scenă! Dacă scena franceză, dacă scena europeană au fost mult remaniate, regîndite în anii '60 și '70, nu o datorăm numai lui Brecht sau Artaud: este efectul Criticii noi în teatru și despre teatru: accentuarea ei substanțială. Ea nu a fost nimic altceva decît o nouă manieră,

un mod în întregime nou de a concepe literatura, lectura și chiar scrierea textelor. Problema este dacă toți regizorii sau «dramaturgii» lor erau formați după metodele «noii critici». Probabil că nu: dar se întîmpla ca unii să fie, și chiar cînd ei nu erau decît indirect formați, totul era dominat de o ideologie vulgarizantă oferindu-le suficiente exemple, argumente și, ca pe o justificare generală, o legitimitate.

Nu-i vorba numai de un mod în întregime nou de a privi textul, de a-l concepe: ci de un mod radical nou. Era un «înainte» și un «după»: între cele două, ruptura. Trebuie să ne amintim de acel timp, atît de apropiat și totuși, deja, atît de cludat. Efecte de «marginare», de diferență ireductibilă: ca înainte și după o revoluție în Istoria oamenilor sau în Istoria ideilor. Ca înainte și după Galilei. Apăruseră lingvistica, psihanaliza, structuralismul — oricît de problematice au putut fi articulațiile lor în plan filosofic, ele nu ofereau nici o îndoială în plan ideologic, politic. În orice caz, un lucru era sigur, «după Freud», «după Saussure», «după Marx», «după Foucault»: nu se mai putea citi ca înainte de el.

Și aceasta nu era fără oarecare legitimitate — apariția rapidă a acestor noi moduri de a interoga limba și avea ceva atît de izbitor încît alăturarea lor, chiar forțată, dădea impresia de revoluție. (Mai puțin legitimă, fără îndoială, ideea că «de acum înainte» nu vom mai putea scrie ca «înainte»: înainte de Freud, înainte de Joyce, înainte de Mallarmé. Căci se pot schimba metode de interpretare, dar nu se pot hotărî căile de creație, nu se pot programa pe un fond teoretic nolle forme de creație). Pentru ca tabloul să fie complet ar trebui să descriem atmosfera de gîndire din acei ani; să înțelegem pe ce fond de mesianism ideologic, politic, urma să se înfăptuiască revoluția teatrală: fericita ruptură, începînd cu acea dată, a alianței dintre estetica de avangardă și politică.

Teatrul anilor '60 suportă în plin acest șoc. Ce avea el

de pierdut, rupîndu-se de formele cele mai convenționale care continuau să domine străzile! Exista o teorie a textului pe care ar fi ezitat s-o sacrifice! Cu Vilar se operase întoarcerea la marile texte franceze, la repertoriul național: venise momentul de a reciti chiar aceste texte, așa cum Roland Barthes recitase pe Michelet sau pe Racine. Universitatea întîrzie s-o facă: numai din pur conservatorism, — se spunea — se încapățîna pe poziții de principiu. Cu atît mai mult: teatrul, «scuturînd praful de pe marile texte», lua o hotărîre pentru Revoluția socială; aprindea la rampă luminile Marii Seri.

Teatrul deveni astfel în act o relectură: fiecare invenție scenică își aducea contribuția la acest lucru. Liber, textul plutea, pus în întregime la dispoziția cititorilor săi succesivi, print-o invenție teoretică dintre cele mai îndrăznețe și mai puțin Justificate: «moartea autorului». «Moartea autorului, scria Roland Barthes, eliberează textul de restricțiile de intenție». Este nevoie să amintim cît poate fi de absurd să întrebăm autorul ce «vrea să spună» textul său! Dar «intenția» este cu totul altceva decît înseamnă nedefinirea, prin care autorul ar încerca să prindă un sens care îi scapă. Întreaga operă se desăvîrșește prin însușirea ei de către un cititor: dar lectura este desăvîrșirea unei propuneri care emana de la autor.

Confundînd apropierea critică, fără de care nu este posibilă nici lectura, nici punerea în scenă, cu exproprierea violentă a autorului său, critica (regia) încetează să mai aibă drept scop înțelegerea textului, ea se îndepărtează chiar de toate Indicațiile care l-ar putea furniza organizarea retorică a figurilor textuale, de orientarea textului (în sensul pe care îl capătă acest cuvînt la formalistii ruși, în special la Tînianov) în care ea bănuiește o prezență ascunsă.

Dar servindu-se nu numai de autorii morți, ci morții de mult timp, ea se angajează de fapt pe calea unei reevaluări a textului care depășește poate funcția sa interpretativă, considerînd că, situați atît de departe de «ruptură», autorii n-ar fi putut să se bucure decît de o conștientizare foarte imperfectă, semiobscură, a propriei lor creații. Dispunea Racine de posibilitatea de a evalua partea de homosexualitate pe care o ascunde refuzul Fedrel de către Hippolyte! Orgon nu este cumva îndrăgostit în secret de Tartuffel Don Juan (probabil, homosexual, și el) este altceva decît un reprezentant al noii aristocrații degradate, în lupta cu valorile aristocrației tradiționale incarnate de tatăl său! Dar Molière o știa oare! Și dacă o știa, nu cumva interesea mai puternic să îl împiedicau s-o mărturisescă! Ipocrizia socială, refuzarea, ignoranța, tot ce reprezenta atunci un obstacol pentru